

# *Traces d'une écriture à deux mains :* *La Salamandre et Le Milieu du monde*

**Alain Boillat**



Après une solide expérience en tant que cinéaste documentaire (du film expérimental *Nice Time* coréalisé en 1957 avec son compatriote Claude Goretta à Londres à des sujets pour l'émission « Continents sans visa » de la télévision suisse en passant par le long métrage *Les Apprentis* en 1964), le cinéaste genevois Alain Tanner, rattaché au « Nouveau cinéma suisse<sup>1</sup> », passe à la fiction avec *Charles mort ou vif* en 1969 puis avec *La Salamandre* (1971), films à petit budget (ils sont tournés au format 16mm et seront « gonflés » en vue de leur projection en salles) qui se veulent inscrits dans la filiation des mouvements contestataires de Mai 68 et valent au réalisateur une reconnaissance internationale, notamment grâce à la sélection de ces deux films au Festival de Cannes. Emblématiques d'un cinéma d'auteur conçu dans une volonté de rompre avec les modes de représentation traditionnels et l'idéologie dominante – comme auparavant la Nouvelle Vague française dont Tanner se revendique<sup>2</sup> –, les premiers films du réalisateur suisse romand, jusqu'à *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (1976), présentent une dimension fortement discursive (Tanner s'y réfèrera ultérieurement sous l'appellation de « film-discours »)<sup>3</sup> et réflexive, conceptualisée par le cinéaste notamment en référence au théâtre épique brechtien et aux réflexions conduites à la même époque dans le champ

---

<sup>1</sup> Voir Martin Schaub, *L'Usage de la liberté. Le nouveau cinéma suisse 1964-1984*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1984. Dans l'organisation thématique de sa filmographie, Schaub place *Le Milieu du monde* dans le chapitre « Étranger, mon miroir » et *La Salamandre* dans « Entre hommes ».

<sup>2</sup> Toutefois, une décennie plus tard, son approche lorgne plutôt du côté de celle de Godard, comme l'explique Jerry White à propos de *La Salamandre* : « I would argue that the film shares relatively little with the New Wave of the 1960s [...] This goes well beyond anything that was going on chez Truffaut or Rohmer, and brings us a lot closer to what was going on in the late 1960s and early 1970s Godard. » (Jerry White, *Revisioning Europe. The Films of John Berger and Alain Tanner*, Calgary, University of Calgary Press, 2011, p. 90).

<sup>3</sup> Alain Tanner, *Ciné-mélanges*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 20. À propos des caractéristiques esthétiques de ce type de films, voir notre article dans le Cahier Recherche du présent numéro.

de la critique cinématographique française quant à la manière, pour reprendre la formule de Jean-Luc Godard (dans *Vent d'Est*, 1970), de faire « politiquement du cinéma politique ». Dans un article théorique de Tanner qui accompagne la parution du scénario du *Milieu du monde* (1974) – positionnement méta-scénaristique qui est partie intégrante du discours du réalisateur –, deux titres de sections témoignent ostensiblement de ses partis pris : « Technique et idéologie » et « La distanciation et le réel<sup>4</sup> ». La parution du scénario du *Milieu du monde* l'année même de sa sortie en salles est révélatrice de l'accueil favorable réservé au premier des films de Tanner à être tourné directement en 35mm et en couleur<sup>5</sup> ainsi que de la singularité d'une « écriture » dont les éditions de l'Âge d'Homme décidèrent de rendre compte par le biais d'une publication dans la collection « Cinéma vivant » dirigée par Freddy Buache. Si le scénario n'est pas l'étape privilégiée par un discours hérité des Cahiers du cinéma qui associe l'auteur du film à la seule mise en scène (l'attaque de Truffaut contre la « Qualité française » de la génération précédente reposait sur le fait qu'il s'agissait d'un « cinéma de scénaristes<sup>6</sup> ») et qui a été prôné par Tanner tout au long de sa carrière, il n'en demeure pas moins que la question de l'écriture scénaristique a été souvent discutée à propos des premiers films de Tanner en raison de la participation de John Berger – collaboration sur le long terme, puisqu'elle débute avec le documentaire *Une ville à Chandigarh* (1966)<sup>7</sup> –, romancier et critique d'art dont la notoriété sera accrue grâce au succès de « sa » série d'émissions *The Ways of Seeing* réalisées pour la BBC en 1972. Si Jerry White peut sous-titrer son ouvrage “The Films

<sup>4</sup> Alain Tanner, « Le “pourquoi dire” et le “comment dire” », dans Michel Boujut, *Le Milieu du monde ou le cinéma selon Tanner*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974, p. 15-18 et 20-23. Dans le premier de ces titres de section, Tanner fait littéralement sien celui de l'article de Jean-Louis Comolli (« Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ », *Cahiers du Cinéma*, n° 229, mai 1971, repris dans Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse, Verdier, 2009).

<sup>5</sup> À propos de la réception critique favorable au film après la première au Festival de Locarno puis dans les salles parisiennes, voir Ingrid Telley, « *Le Milieu du monde* », dans Hervé Dumont et Maria Tortajada (dir.), *Histoire du cinéma suisse 1966-2000, tome 1*, Hauterive, Éditions Gilles Attinger, 2007, p. 179.

<sup>6</sup> François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954, p. 15-29.

<sup>7</sup> Jerry White souligne l'importance de la collaboration entre Tanner et Berger dans le cadre de documentaires télévisuels « pré-*Salamandre* », et ce même au-delà d'*Une ville à Chandigarh* ou *Mike ou l'usage de la science* (1968) pour lesquels Berger est crédité ; White souligne en particulier les parentés entre le documentaire *Docteur B., médecin de campagne* (1968) de Tanner et le roman *A Fortunate Man. A Story of a Country Doctor* (1968) de Berger (J. White, *op. cit.*, p. 49-51 et 72-82). Notons que Tanner pratiquera plus tard dans sa carrière une même collaboration régulière au stade du scénario avec le romancier suisse Bernard Comment, de *Fourbi* (1996) à *Paul s'en va* (2004).

of John Berger and Alain Tanner<sup>8</sup>», c'est en raison de la célébrité de Berger dans l'espace anglo-saxon et de ce que lui doivent – en raison précisément de la place qu'ils accordent au « discursif » (c'est-à-dire à une dimension théorique, voire allégorique) et au positionnement idéologique – les trois films de Tanner pour lesquels il est crédité en tant que coscénariste et a fourni une participation essentielle<sup>9</sup> : *La Salamandre*, *Le Milieu du monde* et *Jonas*...

Dans le présent Cahier Création, nous reproduisons deux extraits de documents scénaristiques qui dévoilent l'une des phases de la genèse des deux premiers films. Ces documents non-film sont conservés dans le fonds Alain Tanner de la Cinémathèque suisse (site de Penthaz).

La première de ces sources<sup>10</sup>, non datée, correspond aux pages liminaires d'un traitement rédigé en langue anglaise pour un projet de film intitulé *On the Road to the Promised Land* qui deviendra *La Salamandre*. Le choix premier du titre, qui apparaît également sur les documents contractuels présents dans les archives de production du film<sup>11</sup>, peut surprendre dans la filmographie de Tanner (même si la question de l'utopie sociale, ou du moins le rêve d'une fuite vers un ailleurs y sont des thématiques récurrentes), notamment au vu des connotations religieuses de ces termes ; en fin de compte, ce titre sera écarté au profit d'un unique mot plus spécifiquement associé au personnage de la jeune femme énigmatique incarnée par Bulle Ogier – actrice qui a joué peu avant dans *L'Amour fou* de Rivette (1969), un film perçu comme un prolongement de la Nouvelle Vague –, mise en évidence sur les affiches du film et lors du travelling latéral du générique. Précisons que l'emploi de la langue anglaise ne signifie pas qu'à ce stade Berger était seul à la barre : il ne fait pas de doute que le texte qu'il produit est le résultat de concertations antérieures avec Tanner, ainsi qu'en témoignent nombre d'implicites qui supposent une discussion préalable (par exemple lorsque Paul propose une « devinette sur le nom de Rosemonde et le calendrier », p. 4).

Le texte est segmenté en scènes – ce qui se pratique habituellement plutôt au stade ultérieur de la continuité dialoguée, mais qui est indicatif de l'importance accordée par Tanner à l'unité de la scène (parfois réduite à un plan-séquence) – par des lignes qui traversent toute la page dans le sens de la largeur et qui sont tracées au stylo noir sur le tapuscrit, comme les quelques

---

<sup>8</sup> Jerry White, *op. cit.*

<sup>9</sup> Voir notre contribution au Cahier Recherche du présent numéro.

<sup>10</sup> Cote dans le fonds de la Cinémathèque suisse : CSL 020 10-02-01 (03).

<sup>11</sup> C'est ainsi que le film est désigné dans la demande de subside soumise auprès du Département fédéral de l'Intérieur (CSL 020 01-10-01).

corrections (relatives à la formulation, non au contenu)<sup>12</sup> du texte en anglais. A cette première segmentation qui a probablement été effectuée de la main de Berger s'ajoute une numérotation au stylo bleu, parfois corrigée (la scène 30 devient la 28 à la page 5), dont on peut postuler qu'elle est le fait de Tanner : une nouvelle chronologie est introduite (ainsi deux scènes consécutives à la page 4 sont numérotées 30 et 34) qui détermine déjà certains choix touchant au montage, et ce même si le contenu narratif subira encore d'importantes modifications. Les phrases soulignées en rouge se rapportent à la caractérisation générale des personnages (ou à la manière dont ils se définissent les uns par rapport aux autres), en particulier celui de Rosemonde, dont notamment la spontanéité est mise en exergue (p. 4) ; il s'agit par exemple de l'énoncé dans lequel Berger précise que l'oncle « représente la complète absurdité du monde qu'elle trouve insupportable » (p. 6). Le traitement propose des pistes plus que des solutions définitives : il est ainsi question de « références possibles à Fanon, Marcuse, etc. » (p. 3), ou du fait que Paul, au lieu de plaisanter tout de suite avec Rosemonde, « peut-être » commence de le faire dans un premier temps avec la colocataire de celle-ci (p. 5).

Dans l'introduction explicitement attribuée à Berger par un ajout manuscrit, le scénariste explique le titre choisi : il joue sur l'ambivalence de la formule « En route pour la terre promise » qui peut être selon lui lue soit de manière optimiste, avec lyrisme, soit avec ironie, comme une critique acerbe. Le scénariste entend concilier ces deux facettes antithétiques dans le film – créer une sorte de dialectique – en opposant les événements (résultant de la société en place) aux personnages principaux de Paul, Pierre et Rosemonde, ces derniers se situant, en marge de la société, du côté du lyrisme. Il prévoit de reporter la mention du titre et d'ouvrir le film de manière proleptique sur le trio. Cette ouverture ne sera pas retenue pour le film, qui raconte de manière linéaire comment les trois protagonistes entrent en interaction. La séquence liminaire du film se déroule dans un climat d'étrangeté souligné par l'absence de toute musique jusqu'au pont sonore au cours duquel s'amorce le générique. Elle représente l'action située au centre du fait divers, en quelque sorte matricielle : on y voit l'oncle de Rosemonde manipuler un fusil pour le nettoyer puis recevoir une balle, sans que cadrage et montage ne nous permettent de comprendre – d'autant plus que le grain de l'image fait obstacle à la lisibilité des gros plans – si c'est la jeune femme, d'abord hors-champ, qui a pressé la

---

<sup>12</sup> La seule correction significative consiste, à la page 3, à faire en sorte que Pierre n'explique pas tout de suite, au téléphone, à Paul le projet de reportage pour la télévision, mais lui demande de le voir sans expliciter le motif de sa demande. La mise en place du récit via deux conversations téléphoniques sera toutefois reprise dans le film.



détente. Dans le scénario, Berger imagine un jeu rituel auquel se prêtent avec un amusement complice les membres du trio. Une telle dimension ludique régissant une séquence extraite du flux narratif correspond parfaitement à certaines scènes autonomisées d'un film postérieur, *Jonas...*, dans lequel Berger et Tanner, qui signent en 1976 leur ultime collaboration, radicaliseront la discontinuité à l'œuvre déjà dans ce traitement rédigé au début de la décennie. À la page 8, Berger introduit un commentaire marginal qui appelle plus encore le rapprochement avec *Jonas...*, puisqu'il y propose d'illustrer à l'écran l'idée que Paul se fait du reportage réalisé avec Pierre en faisant apparaître « une scène imaginaire sur un écran TV », tandis que retentit la voix d'un narrateur *over*. Dans *La Salamandre*, la voix du narrateur ne portera pas sur des images enchâssées, mais introduira le personnage de Paul et l'espace dans lequel il évolue ; c'est en fait dans *Jonas...*, en l'occurrence dans la séquence du rêve de Mathilde, que le motif d'une image cathodique sera utilisée pour connoter la subjectivité du propos<sup>13</sup>. On voit combien, sur le papier, le projet de *La Salamandre* mettait en place un style visuel et narratif qui connaîtra en fait son plein développement quatre ans plus tard.

### *En route pour la terre promise*

Premières pages d'un traitement annoté pour un projet de film intitulé *En route pour la terre promise*<sup>14</sup>, qui deviendra *La Salamandre* ; plusieurs pistes explorées ici seront abandonnées, ou demeureront sous-jacentes dans la version finale du scénario et dans le film.

Une introduction motive le choix du titre, puis un trait au stylo qui traverse toute la page dans le sens de la largeur signale une première scène ; le jeu rituel auquel se prêtent les deux complices Paul et Pierre à l'extrémité d'un tapis présage le ton ludique et comique de *Jonas*. On notera à la dernière page de l'extrait (p. 8) un ajout marginal par Berger qui spécifie le contenu méta-narratif d'une réplique (il envisage donc déjà quelques dialogues à ce stade) et mentionne une « scène imaginée sur un écran TV » (ce qui, à nouveau, anticipe une séquence de *Jonas*).

---

<sup>13</sup> Voir l'illustration 5 de notre article dans le Cahier Recherche de ce numéro.

<sup>14</sup> Non daté, CSL 020 10-02-01 (03).

## John Berger :

The title On the Road to the Promised Land takes us to the heart of the matter. Which is why it should probably not appear at the beginning of the film but only at the end in circumstances which we shall see. The title has two meanings folded within it: one is bitter/critical, the other is lyric/hopeful. It can either mean that the road is really leading to the promised land or it can mean that everybody on any road may believe that it is leading to the promised land. It may be the destination of the road or it may be a subjective condition. Both these senses must be always present in the film. The bitter sense ~~of the title~~ should be reflected in the main events of the film and its overall narrative; the lyric <sup>sense</sup>~~sense~~ should be <sup>continually</sup>~~be~~ seen and expressed in the spirit of the principal protagonists involved in those events.

---

The film opens with a scene we shall understand later. We see Rosemonde, Peter and Paul one behind the other quite close together walking along the edge of a carpet as though they were walking on a tight-rope. They are laughing.

2

This ritual was invented by Paul to make some fun and common ground for the three of them whenever the rapport between Peter and Rosemonde became a little slack or tense; nearly always the result of the same thing - of Peter talking too long and too theoretically and of Rosemonde pretending to understand less than she actually does. The ritual is that each of them in turn must walk along this band of the carpet pretending that they are walking along a narrow plank or girder high above the ground. The one who does it - in whatever spirit, gaily, sadly, comically, etc. - with the most conviction as judged by the other two, wins.

28

Scene. We hear Peter talking fast and with great abstract enthusiasm, but we do not see him immediately. This manner of talking must be carefully worked out for it recurs many times during the film. It should not be absurd, it should have energy and fundamentally a kind of sincerity, but it should be fast, tending to be over-abstract and in some unspecified way excessive. We hear his voice but the camera travels round the room slowly before we see him. He is talking on the telephone. The subject is the revolutionary role

3

of the Third World. Possible passing references to Fanon, Marcuse, etc. He is talking to the editorial office on a magazine in Brussels. This magazine is roughly the equivalent of Tricontinental. Suddenly his flow stops and he appears surprised at what he hears from the other end. What he hears is that the funds of the magazine cannot, after all, ~~run~~ <sup>employing</sup> to ~~employ~~ him on the editorial staff in Brussels.

28

Scene. We establish Peter now making another telephone call, this time to Paul. Paul is in a wooden hut on a large building site. Probably eating sandwiches at 11 o'clock or midday. The hut is crowded with Spanish workers. The whole atmosphere of the hut is like a scene entirely taken from Spain. Paul is called by a foreman into ~~an~~ <sup>an</sup> adjoining office room where there is a telephone and a bare table with some plans on it. Peter ~~explains to Paul the rough outline of the~~ <sup>asks whether he can work</sup> ~~with him on a project. He doesn't explain what~~ <sup>the rough outline of the</sup> ~~proposition made to him by the television concerning the fait~~ <sup>with him on a project. He doesn't explain what</sup> ~~ditto~~ <sup>Asks Paul whether he could work with him on it.</sup> Paul agrees to come round after work. (The importance of Paul working on a large buildings site and not with an artisanal house painter will become evident at the end of the film. His

4

job, however, can still be painting. Preferably painting, with a spray gun, large metal or construction areas. Certainly the rhythm and the dress which he wears should be more to do with a spray-gun painter with a shield for his face than with a white-coated nineteenth-century house-painter.)

in Peter's flat. Peter  
Scene ~~in Peter's flat~~ explains to Paul that the job in

30

Bussels has fallen through and so he is considering taking up the television suggestion. He explains the outline of the story and Paul reacts with his guesswork about the name Rosemonde and the calendar. Interruption by two girl-friends of Peter's. Indirect indication of how short Peter is of money. In this scene it should also be made clear how and why Paul works from time to time on a building site.

34

Peter goes to find Rosemonde at the studio in Ornex. Her girl-friend should be there too. The girl-friend should make a contrast with Rosemonde: calm against R.'s nervousness: passivity against R.'s activity. The other girl is waiting to get married, R. is waiting to be damned. But whereas the girlfriend's waiting is tinged with sadness, R.'s is lit by a kind of spontaneous light. R. at this interview with

5

Peter is very suspicious and reserved. But it ends with her slightly softening her attitude to him. This happens when he begins to joke with her. Or perhaps he begins to joke with the other girl first. In this first interview R. completely refuses to discuss the shooting incident.

---

28

~~28~~

Scene. Paul working on his last day at the building site. Same hut as earlier scene, same Spanish workers. This time three of them are talking to him in bad French. They are telling him a story about an incident in Seville. This story (to be found later) should concern a violent successful murder as the result of some kind of feud or passion. It should show up the tentative nature of the shooting incident between R. and her uncle: the difference between the Swiss and the Hispanic temperament.

---

36

Peter visits uncle who tells him his version of the story. The telling of it should be very obviously a repeat performance (indeed the uncle is later going to repeat almost word for word the same performance when talking to Paul). Although the character of the uncle does not play a large part in the story, I think the choice of actor, of setting and of

personality is extremely important and not in any way to be considered a detail. This man represents the full absurdity of the world which R. finds insupportable; yet at the same time he must not appear a monster or a mere figure of fun. He must, within his own terms, appear three-dimensional and even pathetic. This, however, need not prevent him being comic. He is a petty-bourgeois clerk trying in his dreams to be a grand seigneur. The flat is scruffy and obviously not rich. But when Peter arrives the uncle is having his solitary dinner. The table is immaculately laid out with several knives and forks either side of the plate, with a cut-glass wine glass, with a bottle of wine in a holding-basket, etc. The man has a starched napkin in his hand. He asks Peter to sit down at the table and offers him some wine. His manner of talking about the wine is affected and almost effeminate. He says he will <sup>about his niece</sup> tell him the whole story <sup>when they take coffee together.</sup> He talks about how he and his wife treated R. as a daughter. But he does not indicate that his wife died 10 years ago. When Peter asks him what R.'s motives for trying to shoot him were, he goes into <sup>a tirade about</sup> ~~the whole story~~ how she is essentially a

criminal type: ~~she~~ went to a reform school, she can't keep  
a job, she already has a suspended sentence for being <sup>an accomplice</sup> ~~with~~  
<sup>when a</sup> ~~by~~ ~~she~~ stole a car <sup>The two of them were</sup> ~~when he stole it and for being~~ arrested  
~~together when they~~ <sup>the car.</sup> ~~while the two of them~~ were driving out ~~into~~ the country in ~~it~~.  
~~He~~ ~~insists~~. He insists on showing Peter the wound in his shoulder -  
again with the same slightly effeminate fastidiousness. On his  
way out Peter passes the kitchen. It is neglected, poor and  
squalid. Over the end of the uncle's dinner before the talk  
about the shooting, the uncle might well talk xenophobically  
about Spanish and Italian workers.

37

After leaving the uncle, Peter goes again to see R. at Onex.  
This time he doesn't try to talk about the case. <sup>He</sup> talks  
about his own work as a journalist and he laughs and ~~fools~~  
~~around~~ <sup>good</sup> a ~~good~~ deal. In the course of this he pretends to be  
a photographer and makes this an opportunity for photographing  
her. - ~~She~~ knows he is photographing her - it isn't a question  
of deception - but she is laughing too much at his antics as  
a photographer to care. Later he takes her out to a ~~bar~~ <sup>and</sup> ~~and~~  
there tells her that he has been to see her uncle. This  
provokes her into telling for the first time her story. She



is very careful not to give any impression that she is anything more than just bored with the old fool.

38

Scene. Peter's flat. Paul sitting at desk writing. On the wall in front of him two or three large photographs. Over each one Paul has pinned a piece of newspaper. Peter comes in and notices newspapers over photographs. He lifts one piece of paper up and we see photo of R. Peter asks Paul why he has done this. Paul replies that all he wants is the outline of the case and the ~~peace~~ <sup>peace</sup> and time to work with his own imagination.

He repeats that he is absolutely sure that the girl did try to shoot her uncle. Peter asks whether he would like to meet

her. No. Would he like to hear a recording he made of her? she is innocent in the shooting incident.

No. Peter says he ~~doesn't~~ thinks ~~she is~~ <sup>she is</sup> He tells Paul how he visited the uncle and how he had the impression the uncle was all the time play-acting and therefore probably lying.

Did you take a photograph of the uncle? asks Paul. No. Is your search for objective evidence quite objective? asks Paul.

Their interchanges are sharp, teasing, but always friendly.

A friendliness often indicated by a tendency for both of them to comedy-act their parts.

Paul says: I tell you how we are going to do it. We are going to take the story of a girl who tries to kill her uncle. Not your girl. Not your case. All that has done is to give us the idea. We'll have a narrator telling the story. Objective in my sense - not yours. We'll begin very cool - We see have an imagined scene on T.V. screen. A busy sidewalk of time shoppers at Christmas time. We follow an unrecognisable girl, whose face we can't see yet. Voice of narrator over: She is 23 years old. She has lived in this city since she was a child. Once she lived with her uncle .....

CUT.

Les versions ultérieures du scénario se caractériseront par une atténuation de la dimension rhétorique, voire didactique : ainsi le récit du fait divers survenu à Séville (page 5), destiné à mettre en parallèle les mentalités suisses et espagnoles, sera abandonné, de même que la valeur allégorique du premier titre. Les suggestions de Berger s'avèrent théoriques, Tanner venant en quelque sorte les concrétiser à l'écrit déjà, et ce en prévision des images et des sons. Cette intervention est plus patente encore dans une version tardive du scénario du *Milieu du monde* dont nous livrons ici les premières pages, à commencer par la page de titre qui désigne le texte comme devant encore être « transformé en film cinématographique », dans une volonté de souligner l'écart existant entre le stade du scénario et le produit final<sup>15</sup>. Dans cette ouverture, le scénario introduit les deux éléments qui viendront perturber la vie de Paul (et ce avant même que ce dernier ne soit montré à l'écran) : le projet de devenir un homme public et son coup de foudre pour une jeune serveuse récemment immigrée d'Italie, Adriana, avec laquelle il nouera une relation extraconjugale.

### *Le Milieu du monde*

Premières pages du scénario original annoté du *Milieu du monde*<sup>16</sup>. Ce texte a paru dans une version qualifiée de « découpage intégral » dans l'ouvrage de Michel Boujut, *Le Milieu du monde ou le cinéma selon Alain Tanner*<sup>17</sup>. Ce document-ci permet d'observer les modifications manuscrites de Tanner, particulièrement significatives lorsqu'il s'agit de suppressions de parties de texte.

---

<sup>15</sup> CLS 020-01-12-01-01. L'extrait correspond au « découpage intégral » publié dans Michel Boujut, *Le Milieu du monde...*, *op. cit.*, p. 41-48, qui ne comporte toutefois pas le report des corrections manuscrites figurant ici.

<sup>16</sup> CLS 020-01-12-01-01

<sup>17</sup> Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974, p. 41-48.



ALAIN TANNER ET JOHN BERGER

# LE MILIEU DU MONDE

HISTOIRE ORIGINALE

DESTINÉE A ETRE TRANSFORMÉE

EN FILM CINÉMATOGRAPHIQUE

DIALOGUES: ALAIN TANNER

1

LE MILIEU DU MONDE est l'histoire de la rencontre de deux personnages, Paul et Adriana, de leurs rapports amoureux et de leur séparation.

Personnages et autres éléments du récit

PAUL

34 ans. Il est né dans la région où se passe l'histoire. Ingénieur, il est directeur technique d'une usine de petite mécanique, à Saint-Claret. Il est le fils d'un petit paysan du village d'Eligoz (le lieu dit "le milieu du monde"). D'origine modeste, Paul a fait son chemin et sa carrière grâce essentiellement à ses capacités, son énergie et sa volonté. Il siège au Conseil municipal de Saint-Claret. Il a épousé une fille de famille bourgeoise, alors qu'il était étudiant à la ville. Ils ont un fils.

Paul est un personnage d'un abord ouvert et sympathique. Il est assez populaire dans sa petite ville. Il est dur à la tâche, exigeant vis à vis de lui-même et également de ses collègues. Il y a plusieurs facettes à son caractère. Dans le récit, il tombe passionnément amoureux d'Adriana, et cette passion, pour laquelle il est prêt à beaucoup sacrifier, révélera certains traits de son personnage complètement étrangers à son personnage "officiel". Mais il y a une chose qu'il ne peut changer en lui : c'est son pouvoir social, c'est ce qui a façonné l'autre côté de son individu, l'homme traditionnel qui doit assumer le contrôle total des événements. C'est en fin de compte la raison pour laquelle Paul ne peut pas vraiment permettre à sa passion de se développer, malgré lui en quelque sorte. Ce qui n'a rien à voir avec l'intensité de ses sentiments envers Adriana. Cela a à voir avant tout avec sa propre vision de sa propre vie. Même s'il est prêt à d'importants sacrifices, il demeure incapable d'opérer un renversement complet de ses catégories, de ses structures mentales. Comme on le verra, la passion va toujours vers l'opposé, vers tout ce qu'on n'est pas soi-même. Mais Paul définit cette opposition de manière négative. C'est-à-dire qu'il voit Adriana comme étant effectivement tout ce que lui n'est pas, mais ce qu'elle est vraiment, il évite de le découvrir et le traduit en ses propres termes. Son personnage fluctue alors constamment entre deux ./.

2

attitudes, entre l'amant ébloui par l'instant et le rôle de l'homme traditionnel. On pourrait dire même qu'il y a en fait trois Paul différents :

L'homme "officiel", populaire, franc, aimable et bien de chez lui.

Le rêveur-planificateur de sa passion : extravagant, obsédé, "cosmopolite".

L'enfant-amoureux : drôle, inventif, affectueux, perdu dans l'instant.

Mais plus l'homme traditionnel croit pouvoir "organiser", planifier sa passion, plus en réalité celle-ci lui échappe, parce que précisément il ne croit pas qu'il s'agisse d'une chose qu'on ne peut organiser. Et Adriana le repoussera car elle sent, intuitivement, que cette passion échappe à Paul.

Le drame de Paul, au premier degré, se situe entre le personnage public et l'homme privé. Mais le drame sous-tendu, au deuxième et troisième degré, c'est que la personnalité de Paul derrière la face publique est partagée, divisée contre elle-même, en état de défense contre sa propre passion.

#### ADRIANA

28 ans. Serveuse de café. Elle vient de Vicenza, d'une famille ouvrière. Elle a déjà travaillé en pays de langue française depuis quelques années et parle couramment la langue avec un accent. Elle est veuve, son mari ayant été tué dans un accident de travail il y a cinq ans. Elle a fait ensuite un assez long séjour à l'hôpital à la suite d'une blessure récoltée dans un incendie. Si elle connaît donc la solitude, elle n'est pas pour autant un personnage de victime accablée par le sort. Elle assume son sort. A tous égards, en tant que femme, Adriana est classique et stable, et féminine d'une façon presque traditionnelle. Lorsque Paul tombe amoureux d'elle, elle accepte des rapports amoureux mais ne partage jamais sa passion. Dans le contexte du drame, elle est plus passive que Paul, mais

./.

### 3

c'est davantage par son être que par son comportement ou ses paroles qu'elle formule une critique du monde de Paul, qu'elle en montre les limites. Son personnage se différencie de ce monde pour une série de raisons évidentes :

Les origines d'Adriana. Elle vient d'un climat différent, qui implique une attitude différente envers les choses de la vie quotidienne. Elle vient d'un milieu historique et social différent, et en tant que femme de ce milieu, elle est plus proche du 19ème siècle que du 20ème siècle "américain".

Adriana, ~~croit à l'histoire de sa propre vie.~~ Elle n'a pas besoin qu'on la lui raconte, quel que soit le degré auquel elle peut être exploitée, ~~elle~~ "possède" sa propre vie. Elle ne cache pas son attitude vis à vis d'elle-même. En tant que femme, et italienne, sa liberté est certainement moindre, mais en même temps la tradition simplifie ses relations avec les hommes. Elle est plus sûre d'elle-même. ~~Sa "modestie" physique ne signifie pas qu'elle manque de confiance en elle, mais plutôt qu'elle n'a aucun besoin de paraître, ou d'être délibérément immodeste.~~ Sa pensée n'est pas orientée vers la sécurité, son sens de la vie est plus immédiat. L'avenir ne menace pas son identité, elle n'est donc pas constamment obligée d'être sur ses gardes et de prendre la mesure de cet avenir, au contraire de Paul. Elle est plus orientée vers le passé. Son sens du passé est plus fort. Paul lui parle tout le temps du futur. Adriana est capable de "théâtre" (quoique d'une façon très modeste. Elle n'a pas les moyens ni le tempérament d'une prima donna.) Sa relation avec son corps est pleine, modeste, spontanée, privée d'anxiété. Si elle est belle, ce n'est pas d'une manière conventionnelle, elle n'est pas du tout une séductrice, elle s'habille sans recherche particulière.

En ce qui concerne les facteurs plus personnels, biographies, ce qui la caractérise essentiellement c'est son indépendance, qui est implicite dans ce qui lui est arrivé avant le début de ce récit. C'est à travers cette indépendance que l'on voit le monde de Paul avec une certaine distance.

./.

4

Cette distance, cette critique ne fait nullement d'Adriana un personnage "progressiste". C'est sa présence seule qui constitue une critique, dans un entourage ~~qui peut lui paraître un peu étrange dans la mesure où il~~<sup>qui</sup> est totalement acquis aux valeurs du "capitalisme de consommation".

Les autres personnages du récit peuvent se définir par groupes, dont la fonction essentielle est de servir de répondant aux deux personnages principaux, de les "commenter", d'être en quelque sorte les écrans sur lesquels viennent se répercuter les échos de la narration centrale.

#### LES POLITICIENS

Ce sont les membres du comité local de Saint-Claret du parti A.D.P., parti majoritaire dans la région. On rattachera à ce groupe le directeur de l'usine de Saint-Claret où travaille Paul :

#### GAVAULT

C'est lui qui tire les ficelles du jeu local, en coulisse. Gavault, la cinquantaine, ressemble plus à un pasteur qu'à un homme d'affaires. Il aime bien Paul en qui il a confiance et pour lequel il envisage un avenir brillant. C'est lui qui l'a persuadé de faire partie du Conseil municipal, et le pousse à se présenter aux élections législatives. Il est amical sans être familier avec Paul.

#### LES MECANICIENS

Albert, le gérant du garage de Saint-Claret, est aussi membre du comité local du parti A.D.P. Les deux mécaniciens <sup>Marcel</sup> ~~Jacques~~ et Roger sont des amis de Paul, amis d'enfance et d'école. Tous trois pensent que les relations entre Paul et Adriana sont sans espoir mais ils ne condamnent nullement Paul. Jacques et Roger ne partagent pas ses choix et ne le lui cachent pas. Leurs rapports sont francs et directs.

./.



5

#### LES FEMMES DU CAFE

Mme Schmidt, la patronne, dite "la veuve Schmidt" et l'autre serveuse, Juliette. La patronne est un peu vulgaire, d'un contact facile, pour des raisons commerciales aussi. La patronne et Juliette considèrent un peu Adriana comme une idéaliste, dans la mesure où celle-ci, au contraire d'elles-mêmes, ne voit pas la nécessité de tirer le meilleur parti possible de sa situation. Elles ont toutes trois de bons rapports de travail, et parfois une certaine complicité.

#### AUTRES PERSONNAGES EPISODIQUES

La femme de Paul, ~~son fils~~, les clients du café, les joueurs de cartes, des collègues de travail de Paul, etc.

Deux autres éléments jouent un rôle dans le récit.

#### LA NATURE

(définie plus loin par : paysage ou fragment de paysage). La nature est à la fois totalement extérieure aux personnages et située à l'intérieur d'eux-mêmes. Elle est l'élément intemporel, le "mystère" autour duquel viennent se greffer et s'articuler les parties du récit. Jamais la nature, le paysage, le décor ne symbolisent un moment de l'action ou du récit, ou n'expriment une atmosphère liée à ce récit. Ils lui restent complètement indépendants.

#### LE COMMENTAIRE (en voix off)

*qui encadre le récit et*  
C'est la voix des auteurs, ~~qui~~ se doivent d'intervenir dans la mesure où les deux protagonistes du drame n'ont jamais pleinement conscience de leur propre situation ou en tout cas ne peuvent l'exprimer clairement. Cette intervention des auteurs est alors d'autant plus indispensable qu'aucune autre interprétation <sup>du récit</sup> n'est possible. ~~dans le cadre de ce récit.~~

#### L'EPOQUE DE L'HISTOIRE

Aujourd'hui. La période : un hiver, de début décembre à fin mars.  
./.



6

LE LIEU

Mis à part les dernières scènes du film. l'action se déroule à l'intérieur d'un quadrilatère délimité par certains points :

La petite ville de Moruz, située dans la plaine du même nom, au pied du Jura. Adriana habite Moruz, où elle loue une chambre dans le vieux quartier. Une chambre assez grande mais sans confort.

La petite ville de Saint-Claret. C'est une bourgade industrielle qui se trouve dans le Jura, à mille mètres d'altitude et à environ vingt-cinq kilomètres de Moruz. Paul habite et travaille à Saint-Claret. Il y possède une villa sur une colline qui domine la ville.

Moruz-Gare. A deux kilomètres de Moruz, c'est une sorte de banlieue village, sur une importante ligne de chemin de fer. C'est au Café de la Gare qu'Adriana travaille.

La plaine de Moruz. C'est une longue plaine, totalement plate et qui devait être marécageuse car la terre y est très tourbeuse. C'est un lieu très à part, très différent du reste du pays. La plaine est entièrement cultivée, coupée par de grands alignements d'arbres plantés et traversée dans toute sa longueur par un canal. C'est le lieu de rencontre favori de Paul et Adriana. Au bout de cette plaine, le village d'Eligoz, lieu d'origine de Paul, qu'on appelle "le milieu du monde" parce qu'il marque la séparation des eaux entre le sud et le nord de l'Europe.

La fin de l'histoire se passe deux cents kilomètres plus au nord, en remontant le Jura, dans un région industrielle de langue allemande.

./.

7

Scene I

- P.G. (foudu ouvert)* en été
1. Ext.Jour. La plaine de Moruz. Un champ de tourbe qui dégage des masses de vapeur sous l'effet de la chaleur.
2. Ext.Jour. *P.G.* Même lieu. Paysage d'été avec un petit pont sur le canal.
- (sur ces deux plans, générique complet du film en surimpression)
- (musique dès le début du plan I.)
- P.G.* ~~(mais en hiver)~~
3. Ext.Jour. Même lieu et même pont, en contre-champ. Sur le pont l'équipe du film répète une scène (le plan 81.)
- (la musique continue plus faible)

Commentaire : Le récit et la forme d'un film dépendent dans une large mesure de où et quand ce film est fait, et dans quelles circonstances. Ce film a été tourné en un lieu appelé le Milieu du Monde. En réalité il y a autant de centres du monde qu'il y a de gens. Ce lieu marque l'endroit de la séparation des eaux entre le sud et le nord d'un continent.

4. Ext.Jour. *P.G.* Champ de tourbe. Il neige.

Commentaire : Ce film a été tourné en 1974, en un temps de normalisation. La normalisation signifie qu'entre les nations, les classes et même entre des systèmes politiques théoriquement opposés, tout peut être échangé à condition que rien ne change la nature des choses. Les espoirs demeurent mais la normalisation les ramène aux formes anciennes...

5. Ext.Jour. *P.G.* Détail rapproché du plan 4.

Commentaire : (enchaine)... Tout ce qui change ce sont les mots et les explications données lorsque les espoirs sont enterrés. Les mots changent, les dates et les saisons changent, mais rien d'autre.

Scene 2

En titre, chiffres et lettres rouges sur fond noir :

6 décembre

(fin de la musique)

8

6. Int. Jour. <sup>P.M.</sup> Compartiment de 2ème classe d'un train venant d'Italie.  
Trois émigrants Italiens sont assis à droite, mangent et discutent en italien. Panoramique dr.-g. sur la gauche du compartiment où se trouvent un autre Italien et Adriana. Celle-ci sort une orange de son sac et demande un couteau à son voisin.
7. Int. Jour. G.P. d'Adriana mangeant son orange.  
Commentaire : Ce film raconte l'histoire d'une serveuse de café italienne et d'un ingénieur du Milieu du Monde pendant une période de 112 jours. Chaque aube annonce un jour nouveau.  
(la musique reprend sur la fin du plan)

Scène 3

8. Ext. Jour. <sup>P.G. Moruz</sup> Adriana, une valise et un sac de voyage à la main, monte un escalier qui rejoint la ville depuis la gare. Trav. latéral dr.-g. depuis le haut de l'escalier et perpendiculaire à celui-ci.  
(la musique se termine au milieu du plan)

- 9 -

COMMENTAIRE

Une histoire a besoin d'un commencement.  
Mais une histoire ne devient réelle que  
lorsque sa fin est déjà connue. Toutes  
les histoires sont des arrangements décidés  
par leurs auteurs. L'arrangement de cette  
histoire commence avec une coïncidence,  
un hasard.

SCENE 3

Ext. Jour Gare de Moruz

6 décembre

Adriana, une grosse valise dans une main et un sac de voyage dans  
l'autre, descend du train.

Scène 3

SCENE 4

g.

Int. Jour P.G. Saint-Claret

6 décembre

Salle de réunion du comité local du  
parti A.D.P. (Alliance démocratique  
pour le Progrès ou toute autre déno-  
mination que l'on jugera adéquate)

C'est une petite salle de réunion, tout à fait neutre et nue. Il y a  
une table et des chaises autour. <sup>Quelques tableaux</sup> Les membres du comité local sont au  
nombre de sept, y compris le président :

1. Un jeune cadre de l'industrie.
2. Un employé (technicien) un peu plus âgé.
3. Un homme d'une soixantaine d'années, <sup>peut être commerçant</sup> d'origine paysanne.
4. Albert, le gérant du Garage de Saint-Claret.
5. Un <sup>saire</sup> ~~commerçant~~ d'une cinquantaine d'années.
6. Un autre commerçant ~~approx. du même âge~~ (environ 70 ans)

Trav. latéral dr.-g. et pano simultané en sens inverse sur le groupe.

MEMBRE DU COMITE No 1

Ch bien il s'agit de ~~est~~ Paul Chamoret.

-10-

No 6

Hein ? Il est pas du parti !

No 1

Il accepte d'y rentrer.

No 4

*Je trouve que* C'est une idée formidable.

No 5

Il faut tout de même y réfléchir. On entre pas dans un parlement comme ça, sans rien connaître aux rouages de la politique.

No 2

Pour moi ça serait plutôt un atout.

*(musique. Quelques coups de percussion)*

No 3

Et Schmocker ? Il ne se représente pas ?

LE PRESIDENT

ça dépendra. On est justement <sup>ici</sup> ~~là~~ pour en discuter. On votera s'il le faut. ~~Par.~~  
~~(au No 1) Chamoret, on le connaît. Mais~~  
~~il faut nous présenter vos arguments.~~  
~~C'est vous qui le proposez...~~

No 5

Les arguments... Ce serait plutôt ceux de Gavault.

No 3

C'est Gavault qui a eu l'idée ?

No 5

Sûrement.

-a-11

No 3

(au No 1) C'est Gavault ?

No 1

Oui, c'est Gavault.

No 3

Comme toujours.

LE PRESIDENT

Gavault a le droit d'avoir des idées. Il est membre du parti. De toutes façons, c'est nous qui déciderons.

No 2

Schmocker a soixante-neuf ans.

No 5

Gavault n'est pas du comité et on a toujours l'impression que c'est lui qui décide en coulisses.

No 1

C'est nous qui votons. Pas lui.

No 3

Ouais...

SCENE 5

10. Ext. Jour P.6- Rues de Moruz

~~6 décembre~~

Adriana, ses valises à la main se rend à l'adresse où la patronne du café lui a loué une chambre. Elle se dirige vers le bas de la ville. et passe sous une galerie. Trav. latéral dr-g. perpendiculaire à Adriana qui vient vers la caméra.

(musique sur le début du plan)

Ce document-ci permet d'observer certaines modifications manuscrites (sans doute dues à Tanner), particulièrement significatives lorsqu'il s'agit de suppressions. Une première partie est consacrée à la « biographie » des deux principaux personnages de la fiction, Paul et Adriana ; il s'agit là probablement d'un texte qui a dû faire fortement consensus entre les deux auteurs, puisqu'il constitue la base du matériau narratif, et ce d'autant plus que chez Tanner le récit procède de personnages préalablement posés plutôt que l'inverse (dans le jargon anglophone, on dirait que ses films sont « *character-centered* », comme en témoigne la structure de *Jonas...*, ou, entre autres, le prologue de *No Man's Land*, 1985). Les annotations relatives à cette partie sont donc peu nombreuses, et concernent principalement Adriana, dont la confiance qu'elle a en elle-même est quelque peu atténuée via quelques suppressions en page 3. Comme Rosemonde, Adriana provoque le changement autour d'elle, ou du moins fait apparaître la nécessité du changement en contestant ce qui va de soi pour le personnage masculin (c'est-à-dire les normes qu'il a intégrées), mais elle ne le fait pas sciemment, c'est-à-dire qu'elle ne démontre pas à proprement parler une conscience politique (la représentation du féminin reste tributaire de lieux communs comme la spontanéité, le « naturel », l'intellectualisation – montrée comme excessive dans le cas de Paul dans *La Salamandre* – incombant aux personnages masculins). Comme souvent dans les films de Tanner, le cadre spatio-temporel de la diégèse est très précisément circonscrit dans *Le Milieu du monde* (p. 5 et 6) : l'histoire est d'un lieu et d'un temps donnés. Cet ancrage dans un ici-maintenant de l'énonciation est souligné par le texte *over* dès le tout début du film (p. 7), pendant qu'à l'image le dispositif de prise de vue est exhibé, ce qui donne l'impression d'un film « en train de se faire » (pour reprendre la formule godardienne de *La Chinoise*, 1967). Cette voix *over* liminaire, que Tanner a significativement voulu féminine alors que le seul personnage dont le point de vue coïncide avec le discours du film est celui d'une femme (ce n'est toutefois pas l'actrice qui interprète Adriana que l'on entend *over*, la jeune femme n'assumant d'ailleurs pas dans le film son point de vue en le verbalisant), constitue l'un des rares commentaires *over* figurant dans ce scénario qui a été maintenu dans le film. À la page 5, la précision introduite dans un ajout manuscrit selon laquelle la voix doit « encadre[r] le récit » correspond au projet de limiter les interventions d'une instance narrative aux bornes du film. Or, dans le scénario, Berger a prévu de nombreux textes de commentaire destinés à introduire une distance avec la représentation réaliste de la relation de couple ; si, à la page 9, le commentaire, d'ordre méta-narratif, est biffé sur le papier, celui de la page 8 (où le déictique prolonge le commentaire liminaire : « Ce film raconte... ») ne l'est pas : dans le film, il accompagnera en effet les images d'Adriana dans le train, avec laquelle le

spectateur est invité à entrer dans le film (et en Suisse) ; c'est donc son « regard » à elle qui apparaît dans les premières images diégétiques du *Milieu du monde*. Aux pages 10 et 11, dans la scène 4 tournée en un seul plan – elle sera au final intervertie avec la 5, elle aussi prévue en un plan<sup>18</sup> –, les dialogues menés au sein du parti politique qui souhaite soutenir Paul sont considérablement écourtés, mais l'idée selon laquelle Paul sera en quelque sorte poussé dans le projet d'une candidature, et que par conséquent les décisions se prennent indépendamment de lui, demeure dans le film. La mise à distance de ces répliques s'opère par le recours à la musique, dont les différentes séquences sont déjà prévues à ce stade (Tanner veille à préciser quand le segment musical débute, se poursuit à l'arrière-plan sonore et s'achève) : les « quelques coups de percussion » (p. 10) qui s'immiscent sur la bande sonore pendant l'échange verbal étrangèfient ce dernier. Une attention toute particulière est accordée aux mentions des mois (celles des scènes 4 et 5 sont ici supprimées), ce qui s'explique par le fait que ces indications relatives à la temporalité diégétique sont destinées à apparaître à l'écran<sup>19</sup>. On observe ainsi, à travers ces éléments, combien un tel stade tardif du scénario – il s'agit sans doute du document utilisé lors du tournage – programme le montage à venir, dont on peut dire qu'il est très concerté en amont, dans une démarche rigoureuse de concision visant à réduire au maximum le nombre de plans.

---

<sup>18</sup> Les scénaristes prévoient ici un contraste entre les politiciens observés par une caméra qui se déplace autour d'eux en les prenant comme objet et le plan fixe sur Adriana qui est, elle, en mouvement ; elle se dirige en direction de l'appareil de prise de vues, dans un rapport qui relève comparativement plus de la confrontation.

<sup>19</sup> Voir l'illustration 2 de notre article dans le Cahier Recherche du présent numéro, et notre analyse de l'usage de ces inserts dans *Le Milieu du monde*.